



HISTORIOGRAFÍA DE LA MÚSICA DURANTE LA COLONIA

MARCO VELAZQUEZ

Introducción



n 1648 Tomás Gage publicó *A new survey of the West-Indies*, en donde relata diversos aspectos de su viaje a Nueva España en 1625.¹ En su relato sobre la ciudad de México señalaba respecto a la música: "...es tan exquisita en ella, que me atrevo a afirmar que las personas acuden a la iglesia más por deleite de la música que por el gusto de servir a Dios". Ciertamente, a pesar de lo fragmentado y escaso del conocimiento histórico sobre la música durante la colonia, se puede afirmar que ya en la primera mitad del siglo XVII hay una producción musical propia, que inclusive ha llevado a diversos autores a reflexionar en relación a un sentido temprano de nacionalidad. En el ya clásico trabajo de Gabriel Saldívar se señala:

Al iniciarse el siglo XVII ya claramente se descubre en los actos de los pobladores de América una noción de patria y un sentimiento íntimo de la pertenencia de los productos naturales y espirituales de la tierra... La expresión musical asimismo tomó un aspecto especial; influencia de muchos países de Europa, encajadas en los ritmos de la vida americana, constituyeron el origen de nuestra música. Su injertación más o menos tardada ha sido decisiva; pero en el siglo XVII podemos afirmar que ya teníamos una música nacional; la aparición del son, la valona y el corrido en el siglo anterior había recibido la acción del medio ambiente americano y consolidaban su forma nacional.²

Esta afirmación de Saldívar, criticada mucho tiempo por los historiadores, concuerda con las afirmaciones de David Brading cincuenta y cinco años después:

Fue a comienzos del siglo XVII –afirma Brading– cuando surgió por vez primera el patriotismo criollo, tema central de este libro. Por entonces, los descendientes de los conquistadores y los primeros colonizadores estaban obsesionados por un continuo temor a la desposesión, por la sensación de que habían perdido sus derechos innatos, el gobierno de los países que sus antepasados habían ganado para los Reyes Católicos... y habían abrazado en grandes números el sacerdocio, llenando los colegios, los capítulos de las catedrales y los prioratos en todas las principales ciudades del Nuevo Mundo...³

Para Brading, a pesar de la fuerte dependencia de la América española con Europa en todos los órdenes, pero especialmente:

...en lo concerniente a formas de arte, literatura y cultura general, sus cronistas, patriotas lograron crear una tradición intelectual que, por razón de su compromiso con la experiencia histórica y la realidad contemporánea de América, fue original, idiosincrásica, compleja y totalmente distinta de todo el modelo europeo...⁴

En opinión de Robert Stevenson, México es el principal heredero en el Continente americano de la música renacentista y barroca. Esto fue posible por la combinación de dos situaciones concurrentes. En primer lugar el que práctica-

mente desde la misma conquista, y en especial desde el inicio del virreinato en 1535 con la llegada de Antonio de Mendoza, desde Europa llegaron muchos notables maestros y ejecutantes.

Pero la razón principal –como el mismo Stevenson señala– de la preeminencia que tuvo México antes de las glorias decimonónicas, fue el fértil terreno en que se plantó la semilla, pues ya desde la época prehispánica entre los aztecas los músicos gozaban de privilegio y prestigio y la enseñanza era de tal calidad, que la profesión acaparaba toda la atención y destacaba entre las demás”.⁵

La búsqueda de una identidad propia, en especial en el ámbito de la cultura, llevó insistentemente a una constante revisión de crónicas y testimonios sobre el mundo prehispánico, en la musicología y la historia de la música, particularmente después de la Revolución Mexicana, esta búsqueda se hizo obsesión. Sin embargo, su estudio obligó a reconocer que la Conquista española significó, en el campo musical, el tránsito de la música pentatónica a la polifonía. Podríamos decir como señala Serge Gruzinski: “...descubren la naturaleza y amplitud de la occidentalización que acompañó a la empresa colonial..”⁶



Historiografía

El estudio de la música durante la colonia constituye un auténtico reto para la investigación histórica, hasta ahora

ha sido un campo para los estudios etnológicos y los que corresponden más al ámbito de la musicología. El primer gran trabajo de síntesis es el de Gabriel Saldívar en 1934, en el que combina el empleo del material escrito más relevante de su época, con el estudio de documentos inéditos y de archivo.⁷ El otro trabajo que ha servido de piedra angular en los estudios de historia de la música es el de Guillermo Orta Velázquez, que sin poseer el rigor de Saldívar, intenta también compendiar una visión general desde lo que el denomina música pre-cortesiana, hasta el siglo XX, el libro es publicado en 1970.⁸

De los trabajos pioneros en una historiografía más académica se reportan varios trabajos entre los que destacan los de Steven Barwick de 1949, Alice Ray en 1953 y el de Mary Elizabeth Duncan de 1976.⁹ En estos casos se trata de tradiciones académicas en el campo de la musicología e historia de la música muy cimentadas, y que además, como señala el propio Robert Stevenson, han estado en condiciones de trabajar directamente con materiales valiosos inexistentes en México:

Libros y manuscritos preciosos en bibliotecas de países extranjeros han dado una visión más notable y grandiosa de las glorias musicales del Virreinato mexicano, que los textos disponibles en muchas bibliotecas de la propia república... la Biblioteca Hunington de San Marino, California, y la Biblioteca Nacional de Chile poseen excelentes ejemplares del canto del cisne de Juan Navarro, su *Quatuor passionnes*, impreso en 1604; la biblioteca Lilly en Bloomington, Indiana, posee el único ejemplar incunable mexicano desconocido por García Icazbalceta, el *Psalterium Chorale*, de Pedro de Orchate, fechado en 1653; La Universidad de Texas en Austin posee el ejemplar único del *Psalterium Sanctorale cum psalmis et Hymnis* de Orchate, de 300 hojas publicado en 1584. La biblioteca Hunington posee el *Missale Romanum Ordinarium* de Antonio de Espinosa de 1560, reconocido como el más bello impreso americano de ese siglo... La biblioteca Pública de Nueva York, posee el primer libro con música impresa en América, el *Ordinarium* de Juan Pablos, de 1556.¹⁰

Los dos estudios de Robert Stevenson y José Antonio Guzmán Bravo,¹¹ publicados en la excelente obra editada por Julio Estrada: *La música en México*, constituyen el punto de partida para una nueva historiografía mexicana sobre la música en el período colonial. En ambos casos se tratan de estudios de síntesis historiográfica, que además de hacer un balance del conocimiento al respecto apuntan líneas y problemas de investigación a seguir.



Periodización

Una de las limitantes en la historiografía sobre la música en la colonia ha sido la ausencia de una periodización confiable, con la cual se puedan segmentar tiempos y procesos. Tradicionalmente se han empleado “periodizaciones prestadas”. Tal es el caso de la proveniente de la tradición propiamente musical, concierne a implantación de lo que Lewis Rowell apunta como la periodización común para la música; esto es:

–La edad media, definida como el vasto interregno entre el florecimiento final de la civilización antigua y el año 1400... –el Renacimiento 1400-1600, que trajo la secularización del mundo musical europeo y la difusión por todo el continente y Gran Bretaña de las técnicas flamencas de contrapunto imitativo.

–El barroco 1600-1750, desde comienzo de la ópera en Italia hasta la muerte de J.S. Bach.

–el Clasicismo 1750-1800...¹²

Bajo esta perspectiva resulta cómodo insertar la colonia en el fin del renacimiento y el dominio del Barroco. Sin embargo, dentro de esta perspectiva de periodización, y un análisis más detallado de cada etapa, lleva a ver lo imbricado y complejo del proceso. Para muchos estudiosos, por ejemplo del Barroco musical, este período está unificado más por un ideal expresivo que por un cuerpo sólido de técnicas musicales, aunque ciertamente se pueden reconocer varias fases del estilo barroco a través de cambios en las prácticas de ejecución y en los procedimientos compositivos.¹³

Pero pensemos que además de la supervivencia y combinación de la música Sacra y profana, y de la renacentista, por ejemplo el madrigal, hay una denotada presencia tanto prehispánica como africana. Ya Aguirre Beltrán, realiza un estudio pionero acerca de la influencia africana durante la Colonia, empleando expedientes del archivo de la Inquisición.¹⁴



La música y la Conquista

Luis Weckmann señala en su excelente trabajo sobre la herencia Medieval en México, que:

La música peninsular y los instrumentos con que se ejecutaba hacia fines de la Edad Media fueron transplantados sin modificaciones a las Indias por los conquistadores y misioneros desde principios del siglo XVI. Los primeros instrumentistas llegaron con los ejércitos de Grijalva, Cortés, Narváez y Garay...¹⁵

No se trataba sólo de un trasplante de instrumentos, sino que principalmente, sin duda estamos ante uno de los cambios más complejos en la historia de la música, se trata de una nueva forma de concebir el mundo musicalmente, ya que no sólo significa el paso de la pentatonía a la polifonía, sino la erección, sobre las ruinas de su tradición, de un nuevo mundo musical. Así aprendieron y desarrollaron su propia comprensión, de instrumentos, técnicas y géneros desconocidos. Así las misas y otras obras litúrgicas, villancicos, motetes y demás géneros musicales cobraron una dimensión nueva y distinta de la que originalmente tenían en Europa.¹⁶

Una breve revisión de las comparaciones que hacen por un lado Guillermo Orta y por el otro José A. Guzmán¹⁷ revelan las dimensiones de este proceso. Así por ejemplo en cuanto a escalas musicales se pasa de una pentáfona, propia del mundo prehispánico, con sus variantes a otra con modos eclesiásticos, mayor y menor. En cuanto armonía, desconocida en el mundo indígena, se transita a modulaciones y tonulaciones sistemáticas. Ciertamente desde la polifonía, ritmo, idiomas, géneros de composición y sistemas de notación e instrumentos se construye esta nueva percepción estética y comunicativa. Es claro que no se trata solamente de un trasplante musical.

Otro punto referencial es el que en la propia conquista y las expediciones posteriores contaron siempre con esta presencia de músicos. Bernal Díaz del Castillo¹⁸ señala que en la expedición de Cortés a Honduras había cinco tocadores de Chirimías, sacabuches y dulçainas.

En las revisiones de las crónicas, testimonios y materiales similares referentes a la conquista y evangelización, en especial de los trabajos de Bernardino de Sahagún, Diego Durán, y otros autores relevantes similares. hay señalamientos puntuales referentes a la importancia y extensión social que tenía la música en el mundo prehispánico. De tal forma que coin-

ciden en la fácil y exitosa expansión de la música europea; el propio Stevenson señala:

Según los datos con que contamos, ya desde el primero de mayo de 1543 la catedral de México contrató formalmente ministriles o instrumentistas indígenas para tocar en forma permanente en ella, con un salario anual de 24 pesos oro al año.¹⁹

A su vez Bernal Díaz del Castillo comenta que en 1527 hicieron su presentación en Europa las danzas y la música nahuatl, es decir se trata no sólo de una influencia unidireccional, sino multidireccional. La propia evangelización está enmarcada por una intensa actividad musical, con presencia italiana, flamenca, francesa y desde luego morisca.

Sin duda alguna un aspecto verdaderamente relevante es el que corresponde a la influencia de los negros, y desde luego de su música, según Stevenson, citando a Latorre Germán, el 4 de mayo de 1553 el virrey Luis de Velasco pidió a Carlos V prohibiera la entrada de negros a Nueva España, porque en México excedía de 20 mil y ya sobrepasaba a la población española.

En 1580 la Nueva España tenía menos de 15 000 españoles de origen, en tanto que la población negra comprendía más de 18 500 personas, y otras 1500 estaban registradas como mulatos.²⁰

La conquista y lo que comunmente se ha denominado primera colonización trajo consigo su propia música, como atinadamente señaló Gabriel Saldivar: "Los instrumentos que por primera vez dejaron oír sus notas en tierra americana fueron los bélicos, y aquellos otros que arrastran consigo algunos componentes de la soldadesca..."²¹ Paralelo a estos también estarán presentes las diversas formas sacras, necesarias para la conquista espiritual.

Sin embargo, desde el inicio van a existir estas dos formas y estas dos calidades de músicos, que establecen dos corrientes

perfectamente definidas: una profana, y religiosa la otra. Hoy sabemos que su definición no significa separación, en especial en un mundo donde lo profano y lo religioso se entrecruzan en todo el espacio de la vida social.²²

En cuanto a las raíces de la música de tipo religioso, las diversas formas sacras y el propio Barroco dan pautas muy precisas para su estudio. En cambio, para estudiar el origen de nuestra música y muy especialmente de las formas vernáculas, es preciso buscar sus relaciones con la música no sólo española, sino ir mucho más lejos; a la arábiga y a la africana.²³ Probablemente en la música encontramos las manifestaciones primigéneas de un complejo mestizaje, que en la segunda mitad del siglo XVII es claramente reconocible.



Difusión europea y el mestizaje musical

Así como el siglo XVI contó con sus instrumentos de madera y metales, de igual forma el siglo XVII con sus instrumentos de madera y metales, se vió enriquecida con las cuerdas punteadas. El siglo XVIII lo será con las cuerdas tocadas por arco, pero en especial por la aparición de la orquesta.

“De la misma forma que el siglo XVI con sus chirimía, Sacabuches y cornetas cedió el paso al siglo XVII con sus arpas, y al XVIII con sus violines, también el siglo XVI, con sus misas magníficat y salve, en contrapunto imitativo, abrió las puertas y dió paso al siglo XVII, con sus coros antifonários dobles

y triples, y al XVIII con sus misas, maitines y responsorios orquestados”.²⁴

Sí al principio la separación profano y religioso será compleja, al parecer la música de género religioso cedió espacio muy lentamente a la música profana, hasta mediados del siglo XVIII. Aún así es conveniente no perder de vista los señalamientos de R. Stevenson, en relación al estrecho vínculo entre la creación musical “culta” y “popular”. El análisis que este autor a realizado en lo que corresponde a la actividad de varios compositores, lo lleva a sostener lo siguiente: “... nos demuestran que los compositores virreinales tenían la misma habilidad y capacidad para escribir música jocosa, de entretenimiento y exhuberante, como cualquiera de los compositores ulteriores en México”.²⁵

A lo largo del siglo XVII la producción musical se intensifica por dos vías, a diferencia del período anterior, en el que se produce fundamentalmente una implantación musical sobre la base de las acciones de conquista y evangelización; En primer lugar se estrechan más las relaciones con las tradiciones españolas, y en general europeas, ya sea mediante el trabajo estrecho de maestros españoles, o bien del empleo de materiales y métodos particulares para diversos instrumentos. Destacan entre los compositores españoles de mayor influencia en el XVII Diego Pontac y Juan Vado.

Por lo demás, el propio Stevenson demuestra con solidez que en el México Virreinal “... había muchísimas corrientes prácticas y teóricas que ahora se han perdido de vista”.²⁶ De igual forma libros y compositores, tienen una alta circulación. Un aspecto de particular importancia es la popularidad de Corelli en México El impacto que ejercía Corelli a comienzos del siglo XVIII se equipara con su popularidad entre los guitarristas de la península en la misma época.

En segundo lugar, para la primera mitad del XVII hay suficientes compositores nacidos ya en Nueva España. Francisco

López Capillas (1605-1674) será el compositor más erudito del siglo XVII; es el primer maestro de capilla que nació en México. Era ya bachiller cuando fue encontrado el 17 de diciembre de 1641 como organistas y bajonero de la catedral de Puebla. También a finales del siglo XVII principió a descollar entre los compositores mexicanos Antonio de Salazar, maestro de capilla de la catedral desde 1685 hasta 1715.²⁷ En términos historiográficos, al menos en lo concerniente a la música, es claro que se debe de considerar poco confiable la idea de un mundo relativamente aislado y poco comunicado antes de 1821. Ya desde el siglo XVII, pero muy especialmente en el XVIII los contactos musicales son muy estrechos.

En el propio uso y fabricación de los instrumentos se denota, no sólo la presencia y adaptación de la música europea, sino el lento y sólido proceso de identificación propia. La guitarra y los salterios fueron adquiriendo un sentido propio hasta hacerse imprescindibles en lo que posteriormente denominara música mexicana típica, también los instrumentos de viento, tanto de madera, pero muy especialmente los metales serán adoptados en el campo para tener su propio papel.²⁸

La compra y distribución de instrumentos merece un capítulo aparte de una historia aún por escribirse. Heinrich Shütz (1558-1672), el más relevante compositor antes de J. Bach, se quejaba en el primer cuarto del siglo XVI, de lo difícil que era conseguir cuerdas para sus instrumentos.²⁹

Los datos que proporciona Guillermo Orta referentes a la agrupación instrumental que actuaba en el Teatro “Coliseo” en 1786, nos permite apreciar, junto a otra información lo generalizado que estaba ya el uso de la orquesta, para participar de la “follas”. La orquesta estaba formada por 2 violines primeros de un total de siete, violoncelo, contrabajo, dos flautistas, dos clarinetes y dos trompa (corno, además de un maestro de cantar.³⁰

La demanda de música, y por lo mismo de instrumentos obligó ya a finales del XVIII a la expansión de centros productores de instrumentos. En 1796 había al menos dos factorías de instrumentos; la primera de D. Manuel Pérez para claves, pianos-fortes y claviórganos; y la de D. Juan Mármol, constructor de claves-pianos, claves verticales, piano-fortes, claves de piano, monocordios etc.,. hay reportes de que anteriores constructores de claves en el siglo XVIII fueron los alemanes Cars y Miller.

Al igual que en la filosofía, la política y la vida social al finalizar el siglo XVIII y en los albores del XIX, también en la música apareció la modernidad, no siempre vestida con el atuendo de la racionalidad. Pero a la par de esta aparición de la modernidad convergían tendencias encontradas.

El propio Monteverdi, en Venecia, ya había padecido la angustia y el dolor por la persecución de su hijo Massimiliano, acusado y arrestado, por poseer o haber leído un libro prohibido por la Iglesia.³¹ Al final de la Colonia hace su aparición el Vals, que como señala Saldivar, obligó a una reacción de manos de la Santa Inquisición. En un manuscrito, que el propio autor recupera en 1934 del Archivo General de la Nación, nos presenta como en 1815, el vals se tocaba y bailaba porque estaba de moda. El incremento que adquirió fue sumamente rápido y su influencia llegó a dominar sobre las demás composiciones de la época. El mismo señala que probablemente su antecedente es 1810 llamado Balsa según un comisario del Santo Oficio, llevado a San Salvador, C.A... señalaba: “ Dígalo a la presente el pecaminoso e inhonesto baile introducido en el día con el nombre de Vals, a quién con más propiedadse debía llamar Balsa que ha transportado a este reino las corrompidas máximas de la desgracia de Francia...”³²

A lo largo de casi tres siglos se constituyó no una sino varias formas musicales, sacras y profanas, cultas y populares.

De región en región se dio el mestizaje musical; de matriz europea, arábiga, negra e indígena, en la que los cortes y períodos tradicionales han contribuido más para reformular como no debemos de investigar una historia que aún reclama su escritura.

Notas

¹ Se trata de uno de los primeros testimonios ingleses sobre los territorios españoles. Tuvo un gran impacto en su tiempo y Colbert ordenó su publicación en Francia en 1677, también circuló en holandés desde 1680 y al español en 1838. La edición más citada corresponde a la de J. Eric Thompson. Véase: Gage, Thomas, *Travels in the New World*. Norman, University of Oklahoma Press, 1958. La obra de Thomas Gage, ha sido utilizada indistintamente como fuente, sin embargo su participación en los intentos de invasión inglesa y en especial su actitud frente al mundo católico español deben de hacer reflexionar el alcance de su testimonio. Al respecto I. Leonard lo ubica en el contexto de crónicas de viajeros como renegado católico. Véase: Leonard, Irving. *Viajeros por la América Latina colonial*, FCE. 1992. p. 22

² Saldivar, Gabriel y Osorio Bolio, Elisa, *Historia de la Música en México (época precortesiana y colonial)*, México, 1934, p. 166.

³ Brading, David, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*. México, FCE., 1991. p. 12.

⁴ *Ibid.* p. 15 y 16.

⁵ Véase Stevenson, Robert p. 9.

⁶ Véase Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México, FCE., 1991. p. 279. Es conveniente reflexionar sobre la observación que hace: "Historiadores y Etnólogos por igual han pasado por alto la revolución de los modos de expresión, en pocas palabras, el paso de la pictografía a la escritura alfabética en el México del siglo XVI..." Si como él señala: el uso de la escritura modificó la manera de fijar el pasado, acaso no éla polifonía modificó su percepción estética del mundo?

⁷ El propio Stevenson ha hecho señalamientos constantes de la adquisición de material único por parte de Gabriel Saldivar, quien en su intensa actividad bibliófila incorporó más de quince mil partituras mexicanas del siglo XIX. Posee cuatro de las tabladuras conocidas para laúd, cítara y vihuela que datan de los siglos XVI, XVII y XVIII; material con el que elaboró la Bibliografía de musicología y museografía mexicanas.

⁸ Véase Orta Velázquez, Guillermo, *Breve historia de la música en México*, México, Joaquín Porrúa editores, 1970.

⁹ Barwick, Steven, "Sacred Vocal Polyphony in Early Colonial Mexico", tesis doctoral, Harvard University, 1949. Ray, Alice, "The Double-chior music of Juan Padilla", tesis doctoral, University of Southern California, 1953. Duncan, Mary Elizabeth "A sixteenth-Century Mexican Chant Book: Pedro Ocharthe's Psalterium an(t)iphonarium, Sanctorale, cum Spsalmis & Hymnis (1584)", *Disertation Abstracts International*, 37/2 (august, 1976), 680 A. Se trata, en los dos primeros trabajos, de tesis doctorales eruditas sobre musica catedralicia en las ciudades de México y Puebla durante los siglos XVI y XVII.

¹⁰ Véase Stevenson, Robert, *op. cit.*, p. 47. Ahí el propio autor comenta como la llegada de seis libros manuscritos de música coral de origen mexicano, a la biblioteca Newberry de Chicago en 1899, permitió en 1979 a Eliyahu Arie Schleifer escribir el estudio más completo y detallado que se haya intentado sobre el repertorio polifónico que se cantaba en un convento de la ciudad de México.

¹¹ Stevenson, Robert, *La música en el México de los siglos XVI al XVIII*; y Guzmán Bravo, José A. "La música instrumental en el virreinato de la Nueva España", en *La música de México*, Julio Estrada editor, Tomo I, 2. *El periodo virreinal (1530 a 1810)*. México. UNAM, 1986.

¹² Rowell, Lewis, *Introducción a la Filosofía de la Música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Barcelona, España, Editorial Gedisa, 1987. p. 89.

¹³ Palisca, Claude, *La música del Barroco*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Victor Leru, 1978. pp. 11 a 45. El propio autor identifica en el barroco por lo menos tres fases claras: la que él llama de preparación que comienza "temprana" alrededor de 1550 y agotada en 1640. hacia 1690 hay un cambio de formas espontáneas y pragmáticas a reglas y patrones fijos, para finalmente llegar al denominado alto barroco, en la primera mitad del siglo XVIII.

¹⁴ Véase Aguirre, Beltrán, "Baile de Negros", *Heterofonía*, Marzo - Abril de 1971. También Alejo Carpentier, desde la literatura ha propuesto esta diferenciación del barroco en América: "¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? -se pregunta y se responde Carpentier- Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo, el barroquismo americano se acrece con criolledad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra de hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente... la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu de por sí es un espíritu barroco." Carpentier, Alejo, *Lo Barroco y lo real maravilloso*, en *Tientos diferencias y otros ensayos*, Barcelona, España, Plaza Janès editores, 1987. p. 112.

¹⁵ Weckmann, Luis, *La herencia medieval de México*, vol. II, México, El Colegio de México, 1984. p. 659.

¹⁶ Gabriel Saldívar publicó originalmente dos motetes de lengua nahuatl.

¹⁷ Guzmán, *op. cit.*, pp. 151-158. Orta, *op. cit.*, pp. 244 - 245.

¹⁸ En general debe de tomarse en cuenta las observaciones de Alfonso Mendiola Mejía, en el sentido de considerar el horizonte historiográfico de los cronistas, en el uso que de estos se hace como "fuentes" de primera mano. *Bernal Díaz del Castillo: verdad romanesca y verdad historiográfica*. México, Universidad Iberoamericana, 1991.

¹⁹ *Ibid.*, p. 11.

²⁰ Stevenson, *op. cit.*, p. 35.

²¹ Saldívar *Op. cit.* p. 180

²² Vale la pena recordar que para muchos investigadores, más orientados a la musicología que a la historia, la delimitación era tajante; así el propio Saldívar consideraba en 1934 lo siguiente, en relación a música profana y religiosa: "...aquella entre los colonizadores de preferencia, ésta para enseñar a los indígenas el idioma e inculcarles la fe; la primera en las ciudades, la segunda en las iglesias, conventos, conglomerados de los campos y poblados indígenas; una de carácter puramente social, otra meramente espiritual." Véase. Saldívar *Op. cit.* p. 87.

²³ Saldívar, *op. cit.* p. 154.

²⁴ Stevenson, *op. cit.* pp. 53-56.

²⁵ El mismo comentario de R. Stevenson puede ser encontrado en G. Orta, G. Saldívar, e inclusive el propio M. Ponce tiene señalamientos en esta dirección. Véase, R. Stevenson, *op. cit.* p. 66 quien ejemplifica con diversos villancicos.

²⁶ Stevenson, *op. cit.* p. 46.

²⁷ La producción de Salazar es la mayor encontrada en esa época de la escuela palestriniana. Sus obras son misas, motetes, himnos, te deums, gran número de villancicos. Véase: Saldívar, *op. cit.* p. 108.

²⁸ Desde un principio los músicos estaban obligados a dominar varios instrumentos; así por ejemplo el que tocaba Bajón (similar al fagot), era trompetista y debía tocar chirimía y flautas. El polifacetismo que se exigía a los que tocaban era común por lo tanto corneta,

Chirimía y bajon, sacabuche. En otro sentido se consideraban las cuerdas arpas, guitarras y ministriles. Corneta chirimía y bajon, siguieron siendo instrumentos hasta 1760... se fue cambiando la preferencia por el violín, y el bajoncillo (bajo soprano). También violin o violón. Saldivar por su parte, y ratificado por Stevenson y Guzmán Bravo nos enlista la compra de instrumentos que en 1759 se realizó para una orquesta clásica en la ciudad de México. *Op. cit.* p. 55.

²⁹ Véase: Gal, Hans, El mundo del músico. Cartas de grandes compositores, siglo XXI, México, 1983. pp. 27-29

³⁰ Las "Follas" estaban organizadas con varios pasajes inconexos de comedias, sainetes, etc., mezclados con secciones de música. Orta, *op. cit.* p. 234-235.

³¹ Véase carta de Monteverdi, Venecia 8 de julio de 1628, en Gal, Hans, *op. cit.* p. 27-28.

³² Saldivar, *op. cit.* p. 177 a 180.

Bibliografía

- Abraham, Gerald, *The age of Humanis (1540-1630)*, Oxford University Press, 1979.
- Brading, David, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*. México, FCE. 1991.
- Bragard, Roger et al., *Musikinstrumente Aus zwei Jahrtausenden*, Stuttgart, CHR, Belser Verlag 1968.
- Campos, Rubén M. *El folklore y la música Mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México, 1525-1925* México, Talleres Gráficos de la Nación, 1928.
- Carpentier, Alejo, *Tientos diferencias y otros ensayos*, Barcelona, Plaza Janès editores, España, 1987.
- Chamorro, Arturo. *La música popular en Tlaxcala*. México, Premia Editora. La red de Jonas, 1983.
- Gal, Hans, *El mundo del Músico. Cartas de grandes compositores*. México, Siglo XXI, 1983.
- Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México, FCE. 1991.
- Gúzmán, Bravo, José A. "La música instrumental en el virreinato de la Nueva España", en *La música de México*. Julio Estrada editor, Tomo 1, 2. *El período virreinal (1530 a 1810)*. México, UNAM, 1986.
- Herrera y Ogazón, Alba. *Historia de la música en México*. México, Universidad Nacional, 1931.
- Galindo, Miguel. *Nociones de historia de la música mexicana*. Colima, tipografía de El Dragón, 1933. 636 pp.
- Leonard, Irving. *Viajeros por la América Latina colonial*, FCE. 1992.
- Mayer-Serra, Otto. *Panorama de la música mexicana desde la independencia hasta la actualidad*. El Colegio de México, 1941.
- Lewis, Anthony, *Opera and Church music (1630-1750)*, *New Oxford history of music*, Volume v, London, Englan, 1975.
- Mendoza, T. Vicente. *Panorama de la música tradicional de México*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (Estudios y fuentes del arte en México, VII). México, 1956.
- Orta, Velazquez, Guillermo, *Breve historia de la música en México*, Joaquín Porrúa editores, México, 1970.
- Palisca, Claude, *La música del Barroco*, Editorial Victor Leru, Buenos Aires, Argentina, 1978.
- Romero, Jesús C. *La historia crítica de la música en México como única justificación de la Música Nacional*. México, Rodarte, 1927.
- Rowell, Lewis, *Introducción a la Filosofía de la Música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*. Editorial Gedisa, Barcelona, España, 1987.

- Sachs, Curt, *The history of musical instruments*, W.W. Norton & Company, New York, USA, 1968.
- Saldivar, Gabriel, *Historia de la Música en México*, Editorial "Cultura", 1934.
- Stanford, Thomas. *The Mexican son. Yearbook of the International Folk Music Council*. Ontario UNESCO, vol. IV. 1972.
- Stevenson, Robert, "La música en el México de los siglos XVI al XVIII", en *La música de México*, Julio Estrada editor, Tomo I, 2. El período virreinal (1530 a 1810). Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.
- Sturrock Susan (editor), *Musical instruments of the world*, Bantam Books, USA, 1978.
- Thomson, Guy. "Bulwarks of Patriotic Liberalism: the National Guard, Philharmonic corps and Patriotic juntas in Mexico 1847-1848". en *Latin American Studies*, número 22. pp. 31-69.
- Young Osorio, Sylvana, *La música en México (Guía bibliográfica)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.
- Weckmann, Luis, *La herencia medieval de México*, Volúmen II, El Colegio de México, México, 1984.